

Braunschweigische  
Wissenschaftliche Gesellschaft

# Jahrbuch 2015

Sonderdruck  
Seiten 434–443



J. CRAMER Verlag • Braunschweig  
2016

## Ästhetik der Lebendigkeit – Das Organismus-Modell in Architektur und Musik\*

GERD DE BRUYN

IGMA, Institut Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen, Universität Stuttgart Stadtmitte, Keplerstrasse 11, D-70174 Stuttgart,  
E-Mail: g.debruyne@igma.uni-stuttgart.de

Verehrtes, liebes Publikum, mit meinem Vortrag, dessen Titel weit vor Fertigstellung preiszugeben war, möchte ich mich bei Bischof Christoph Meyns, bei den Präsidenten Jürgen Hesselbach und Dietmar Brandes, bei Direktor Tobias Henkel und den von ihnen vertretenen Institutionen für den Abt-Jerusalem-Preis bedanken. Herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meinem Kollegen Alexander von Kienlin für eine Laudatio, die meine Intentionen aufs Trefflichste wiedergegeben hat, und bei den Musikern für ihr beseeltes Spiel!

Obwohl von Hause Literatur- und Musikwissenschaftler stecke ich seit einiger Zeit in einem biomimetischen Forschungsprojekt, das mir erlaubt, mit Biologen und Technikern zu kooperieren. Unser Team untersucht u. a. "Organismuskonzepte in Biologie und Architektur". Außer mir wirken zwei Morphologen aus der Zoologie und Paläontologie mit, ein Ingenieur und ein Systemtheoretiker. Das ist eine ziemlich bunte Truppe. Nüchtern betrachtet handelt es sich einfach um die Zusammenarbeit von Natur- und Geisteswissenschaftlern. Doch wissen wir ja, dass die Vertreter beider Sphären in keinem ungestörten Verhältnis zueinander stehen.

**These 1: Einem aus Natur- und Geisteswissenschaftlern bestehenden Forscherteam wird es bei gleichrangiger Beteiligung der vertretenen Disziplinen nicht gelingen, einen Beitrag zur Definition des Organismusbegriffs zu leisten, sofern wir Begriff im streng objektivierendem Sinn verstehen.**

Um in unsrem Team einen geeigneten Ausgangspunkt zu finden, von dem aus unsere transdisziplinäre Exkursion ins Reich der Wissenschaft und Baukunst

---

\* Bebildeter Vortrag des Preisträgers anlässlich der Verleihung des Abt Jerusalem-Preises 2015 am 26.11.2015 in Braunschweig. Die angeführten Musikbeispiele spielte Gerd de Bruyn selber am Flügel vor.

starten kann, haben wir am Organismus ein gemeinsames Interesse entwickelt, von dem die Biomimetik profitieren soll. Ich möchte ihnen erzählen, was wir bereits verstanden haben. Zuerst dies: wir sind nicht in der Lage, bei gleichrangiger Beteiligung unserer Wissensgebiete einen Beitrag zur Definition des Organismusbegriffs zu leisten, sofern wir Begriff nur im objektivierenden Sinn verstehen. Heutzutage trauen die meisten es nur den Naturwissenschaften zu, das Rätsel des Lebens lösen und die Irreduzibilität lebendiger Organismen zu erklären. Sollten sie es nicht schaffen, hält man sich ans *ignoramus et ignoramus*, das Emil du Bois-Reymond 1872 den Vitalisten entgegenhielt.<sup>1</sup>

Damals war die Hoffnung längst zerronnen, dass die Naturphilosophie Wesentliches zur Naturerkenntnis beitragen könnte. Um eine Hoffnung handelte es sich deshalb, weil Schelling die Identität von Geist und Natur behauptet hatte, um den Idealismus zu überwinden und die Einheit von Idealität und Realität wiederherzustellen. Dass Wunsch und Wirklichkeit zusammenfallen und sich unsere Welt als sinnerfüllt entpuppen könnte, war und ist weiterhin ein verführerischer Gedanke, der nicht nur in den flachen Gewässern der Esoterik fortlebt. Wir begegnen ihm auch im Gedankenreichtum eines so bedeutenden Gelehrten wie Gregory Bateson (1904-1980). Ähnlich Schelling verwarf er den Dualismus von Körper und Geist und vertrat die Auffassung, das Phänomen des Lebens könne nur metaphorisch umschrieben werden.

Der Hinweis aufs Metaphorische ist ein wichtiger Ansporn, neu darüber nachzudenken, was Geisteswissenschaftler zum Organismusverständnis beitragen könnten. Es gibt ja von den Dingen, die uns interessieren und bewegen, nie nur strenge Begriffe mitzuteilen. Zum Glück! Begriffe tun den Dingen, die sie erklären, immer auch Gewalt an. Darauf hat Theodor W. Adorno unermüdlich hingewiesen und zumindest in dieser Hinsicht Schelling den Vorzug gegenüber Hegel gegeben, indem er die Wahrheitssuche an die Kunst band.

Begriffe uniformieren das Individuelle und machen Unverwechselbares zum Allgemeinplatz. Sie erfassen vor allem das an den Gegenständen unsres Interesses, was universalisierbar ist, und verfehlen dadurch das Besondere. Hinzu kommt, dass es meistens das Unverwechselbare ist, das uns an einer Person, einem Kunstwerk und der Natur fasziniert. Aus diesem Grund verfolgen viele Wörter, mit denen wir etwas begreifen wollen, eine abstrahierende *und* konkretisierende Absicht. Man könnte auch sagen, sie erfüllen eine "harte" Begriffsfunktion und eine "weiche" Anschauungsfunktion.

Das gilt insbesondere für das Wort Organismus. Wie alle Wörter ist es nicht selber das, was es bezeichnet. Das ist trivial und macht uns doch auf Wichtiges

---

<sup>1</sup> Vgl. Estelle du Bois-Reymond (Hg.): Reden von Emil du Bois-Reymond in zwei Bänden. Erster Band, Leipzig 1912, S. 464

aufmerksam: dass Wörter Assoziationsräume eröffnen, die es uns ermöglichen, sie in unterschiedliche Richtungen zu entwickeln. Gewiss resultieren hieraus viele Missverständnisse. Beschreibt eine Zoologin den Organismus eines Käfers, spricht sie von etwas anderem, als wenn ein Architekt ein Haus einen funktionierenden Organismus nennt. Denn während für die Zoologin sämtliche Käfer und darüber hinaus auch alles andere, was kriecht und fliehet, Organismen sind, weiß der Architekt viele Gebäude aufzuzählen, die er nicht für organisch hält. Doch schon der nächste Kollege widerspricht ihm darin.

Alle, die vom Organismus reden – dabei aber kein Lebewesen vor Augen haben – betreiben eine Analogisierung. Sie beschreiben Dinge, die in der Natur nicht vorkommen, aber dort ihr Vorbild suchen. Das Organische taugt insbesondere aus zwei Gründen als Vorbild und Muster. Einmal, um das, was wir verstehen wollen – die Ordnung des Kosmos, des Staates, der Stadt und der Kunst – uns so anschaulich wie möglich vor Augen zu führen. Hierbei gilt seit jeher, dass die Strukturen, die wir der Natur unterstellen, und die Naturformen, die wir sehen, uns unmittelbar einleuchten, während die Formen und Strukturen, die wir selber zu verantworten haben, erklärungsbedürftig sind.

Die Qualitätsmaßstäbe, die wir der Natur ablesen, führen außerhalb wissenschaftlicher Diskurse zu Debatten, die sich dadurch auszeichnen, dass sie sich politisch auswirken und von Laien dominiert werden. Für Wissenschaftler ist das oft schwer erträglich, doch bietet die öffentliche Auseinandersetzung die Chance, dass komplizierte Fragestellungen in der Gesellschaft ankommen. Selbstverständlich finden sie ihr Publikum nicht, weil komplexe Begriffe ausführlich erklärt, sondern weil sie durch moralische Urteile ersetzt werden.

Wieder sind wir bei den Begriffen. Naturwissenschaftler enthalten sich meist der moralischen und ästhetischen Bewertung ihrer Erkenntnisse. Zumindest versuchen sie das. Architekten und Künstler aber nicht. Drum gehen diejenigen, die sich professionell mit Kunstwerken befassen, erst gar nicht davon aus, dass, wenn eine Siedlung, ein Haus, Gemälde oder Musikstück als organisch beschrieben wird, dies in wissenschaftlicher Absicht geschieht.

Es steht keine Wissenschaftssprache im Zentrum der Architektur- und Kunsttheorie, sondern intuitive, impulsive, aber auch im höchsten Maße artifiziell konstruierte Sprachen, derer sich schreibende Künstler (z.B. Cy Twombly) bedienen. Es sind bildhafte Sprachen, die unsreiner ernst nimmt. Wie sollte es auch anders sein? Wissenschaft wird immer aus dem gemacht, was selber keine ist. Botaniker machen aus der unwissenschaftlichen Pflanzenwelt und Architekturtheoretiker aus der unwissenschaftlichen Baukunst eine Wissenschaft.

**These 2: Organismus dient in Architektur und Kunst nicht als wissenschaftlicher Begriff, sondern als Modell zum Vorbild. Es handelt sich um einen Topos, einen Gemeinplatz, den nahezu Jedermann versteht**

**und der zudem positiv konnotiert ist. Mit dem Organismus verbinden wir ästhetische und ethische Werturteile.**

MusikwissenschaftlerInnen, die untersucht haben, was in der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als organisch bezeichnet wurde, gingen nicht davon aus, dass es sich hierbei um einen strengen Begriff handeln könnte. Stattdessen sprachen sie von einem wissenschaftlich relevanten Modell. Es ist kein Organismus**be**griff, der in Musik und Musiktheorie verhandelt wird, es ist ein Organismus**modell**, mit dessen Hilfe Komponisten Formprobleme lösen wollten.<sup>2</sup>

Schauen wir nun, wie das Organismusmodell in Architektur und Musik zur Anwendung gekommen ist und welche Funktion es dort erfüllt. Dass ich auf Architektur *und auf Musik* zu sprechen komme, begründet sich darin, dass das Organismusmodell in beiden Disziplinen unterschiedlich zu Buche schlug: die Architektur verlor und die Musik gewann hierdurch an ästhetischer Autonomie. Zugespitzt könnte man sogar sagen: als die Architektur das Organismusmodell zu wörtlich nahm, verlor sie ihren Kunstcharakter. Dazu später mehr.

### **Karl Friedrich Schinkel**

Karl Friedrich Schinkel war ein Zeitgenosse Darwins (1809-1882), doch hatte er dessen rein naturwissenschaftliche Erklärung der Diversität des Lebens durch Selektion der Variation nicht mehr erlebt. Er hätte es auch nur schwer akzeptieren können, da er in den Vorlesungen Fichtes gelernt hatte, dass nur diejenigen Disziplinen Wissenschaften sind, die von der Philosophie angeleitet werden. Von seinen Lebensdaten her kann man Schinkel einen jungen Cousin der Frühromantiker nennen, die sämtlich durch Fichtes Schule gegangen waren, allerdings, wie das Beispiel Novalis zeigt, schon ein hohes Interesse an den aufkommenden Naturwissenschaften entwickelt hatten.

Letzteres wurde von der Romantikforschung wenig beachtet, obschon es eine Tatsache ist, dass sich Novalis nach seinem Jurastudium an der Bergakademie in Freiberg eingeschrieben hatte, weil dort zu seiner Zeit der beste naturwissenschaftliche Unterricht erteilt wurde. Der Schritt nach Freiberg verdankte sich freilich auch seiner Freundschaft mit Johann Wilhelm Ritter, dem wichtigsten frühromantische Naturforscher und Erfinder einer Frühform des Akkumulators, genannt die "Rittersäule". Mit ihr experimentierte er sich buchstäblich zu Tode. Schuld daran war der Galvanismus, der damals sehr in Mode war.

Der italienische Arzt Luigi Galvani war nach Versuchen mit präparierten Froschschenkeln zur Auffassung gelangt, dass in den Organismen eine distinkte, für sich

---

<sup>2</sup> Vgl. Lotte Thaler: Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, München 1984, S. 5

selbst bestehende Form der Elektrizität existiere. Man sprach auch von natürlicher „Tierelektrizität“ als Sonderform künstlich erzeugten Stroms. Ritter war davon überzeugt, in dieser Elektrizität den Schlüssel zum Leben zu finden. Wie so etwas ausgeht, kennen wir aus dem Frankenstein. Im 19. Jahrhundert verbanden sich poetische mit naturwissenschaftlichen Interessen. Ritter entdeckte die ultravioletten Strahlen und Mary Shelleys Schauerroman durchzuckten grelle Blitze.

Novalis hatte achtzehn Jahre vor Frankenstein im „Heinrich von Ofterdingen“ mit mehr als einer Erweckungsszene deutlich machen wollen, dass Elektrizität ein Leben spendendes Prinzip ist.<sup>3</sup> Mit dieser Meinung stand er nicht allein da. Für viele Biologen war damals die Elektrizität das wichtigste Indiz, belebte von unbelebter Materie zu unterscheiden. Auch Schinkel blieb nicht unbeeindruckt von der These, dass eine eigenständige Kraft als Grundlage allen Lebens angenommen werden muss. Außerdem war er von einer weiteren Idee der Romantik überzeugt: dass die Kunst in der Natur ihr „energetisches“ Vorbild suchen müsse. Auch die Architektur sollte sich weit mehr als Prozess, denn als fertiges Resultat verstehen und aus der Natur die Kraft der Lebendigkeit schöpfen. Die Verlebendigung der Kunst, aber auch des in allerlei Zwänge und Konventionen eingepferchten Menschen gehörte seit Rousseau zu den wichtigsten Forderungen in Politik und Gesellschaft.

In den als *Romantische Skripten* titulierten Auszügen aus Schinkels „Architektonischem Lehrbuch“ erfahren wir: „In der Baukunst muss wie in jeder Kunst Leben sichtbar werden, man muss die Handlung des Gestaltens der Idee sehn, und wie die ganze bildliche Natur ihr zu Gebote steht und sich hervordrängt herandrängt um ihrem Willen zu genügen. Das Werk der Baukunst muss nicht dastehn als ein abgeschlossener Gegenstand (...).“<sup>4</sup> Aber was muss es dann sein?

Schinkel antwortete mit seinen Bühnenbildern und indem er sich sämtlicher Attribute bediente, die der bewegliche Organismus und die unbewegliche Architektur miteinander teilen. „Ein Streben, ein Sprossen ein Crystallisieren, ein Aufschießen, ein Drängen, ein Spalten, ein Fügen, ein Drücken, Biegen, Tragen, Setzen, Schmiegen, Verbinden, Halten ein Liegen und Ruhn welches letztere aber hier im Gegensatze mit den bewegenden Eigenschaften auch (...) als lebendiges Handeln gedacht werden muss, dies sind die Leben andeutenden Erfordernisse der Architectur.“<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ich zähle bei meiner Lektüre vier galvanische Erweckungen: 1. die des Knaben Eros, der mithilfe einer zur Schlange gebogenen Kompassnadel zum Jüngling verwandelt wird und elektrisiert aus seiner Wiege springt (S. 237); 2. die des alten Riesen, von dem es heißt, es „zuckte ein Blitz des Lebens ihm in allen Muskeln“ (S. 253); 3. die des Königs durch Fabel und ihre Begleiter Gold und Zink (S. 254); 4. die Erweckung Freyas durch Eros: „Plötzlich geschah ein gewaltiger Schlag. Ein heller Funken fuhr von der Prinzessin nach dem Schwerte“ (S. 256). (Vgl. Gerhard Schulz (Hg.): Novalis Werke, München 2013, 5. Auflage)

<sup>4</sup> Goerd Peschken (Hg.): Das Architektonische Lehrbuch, München 2001, S. 32

<sup>5</sup> Ebenda

Später als oberster Baubeamte Preußens und führender Neoklassizist wollte er das so enthusiastisch nicht mehr wiederholen, gleichwohl wurde Schinkel seine eigenen Sturm und Drang-Periode nie gänzlich untreu. Wir können das sogar am Alten Museum nachvollziehen. Museen gab es schon lange, doch wurden sie oft in Schlössern oder schlossähnlichen Gebäuden untergebracht. Schinkel entwickelte eine neue Typologie und konfrontierte das Berliner Schloss, das dem Alten Museum gegenüber steht, einem Prachtbau, der durchaus bürgerlich genannt werden darf, da die der griechischen Stoa nachempfundene Säulenhalle einen Baukörper zierte, der sich an den drei übrigen Seiten äußerst schlicht präsentiert.

Um bei aller Klassizität auch Anspruch darauf erheben zu dürfen, ein *romantisches* Kunstwerk zu sein, musste das Alte Museum „Leben sichtbar“ machen. Und nicht allein in Gestalt der Menschen, die sich in ihm aufhalten, sondern: indem der Bau selbst ein *Streben und Sprossen* zu sein vorgab und so dem Organismusmodell zu entsprechen suchte. Genauer gesagt zwei Organismusmodellen. Dem klassizistischen, das von der harmonischen Organisation der göttlichen Weltordnung ausging und dem romantischen Modell, das auf eine Verlebendigung des Anorganischen aus war. Schinkel hatte beide Topoi berücksichtigt, hierbei freilich der Ruhe vor der Bewegung den Vorzug gegeben.

Denn dass ein Pantheon im Alten Museum versteckt ist, sieht man ihm von außen nicht an. Erst wer die Vorhalle betritt, spürt den „Ausdruck des Lebendigen“ im Promenadencharakter der Treppenanlage und den mehrdeutigen Sichtachsen<sup>6</sup>, die das Innen mit dem Außen verbinden.

Warum entsprach der bauende Schinkel den Forderungen, die das Organismusmodell an die Architektur stellt, derart zurückhaltend, obschon er sie als junger Maler so vehement eingeklagt hatte? Weil er in der Zeit seiner größten Erfolge verstanden zu haben glaubte, dass sich der Wert der Architektur darin zeigt, die widerstrebenden Kräfte des Tragens und Lastens zu besänftigen, statt aufzustacheln. Es sollte nicht länger das turbulente, sondern das zur Ruhe gekommene Leben Inhalt der Architektur sein, zumal ja in der Forderung nach Verlebendigung eine Gefahr lauerte. Ich hatte sie schon angesprochen.

Nur weil Schinkel das Alte Museum behutsam „galvanisiert“ hatte – eine elektrische Beleuchtung gab's noch nicht – war es einerseits modern, andererseits ein Kunstwerk. Erst als sie vorgab, keine Kunst mehr zu sein, vermochte die Architektur dem Organismusmodell konsequenter zu entsprechen. Drum konnte Adolf

---

<sup>6</sup> Mehrdeutig deshalb, weil sich hier die bürgerliche Kultur nicht selbst genügt, sondern sich das Schloss gegenüber und die Stadt in der Ferne zueignet. Das Alte Museum inszenierte Schinkel als neuer Mittelpunkt der Stadt. Subversiver als er hat kein Baubeamter je die politischen Forderungen der Französischen Revolution umzusetzen verstanden.

Behne 1923 behaupten, organisches Bauen und Funktionalismus seien identisch.<sup>7</sup> Dahinter steckte die Idee, so wie ein einzelner Türgriff der Hand könne ein ganzes Gebäude dem Menschen angepasst werden.

### Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven, elf Jahre älter als Schinkel, lernte erst recht nicht Darwins Evolutionstheorie kennen, aber es scheint so, als arbeitete sich der Komponist an einer Gattung ab und veränderte sie in einer Weise, dass man vermuten könnte, hierbei habe sowohl die Evolutionstheorie als auch ein radikalisiertes Organismusmodell Pate gestanden. Ich spreche von der Sonate und stelle sie der Variation gegenüber.

So wie die Variation auf Beethoven kam, wurde sie von ihm nur wenig geschätzt. Wohl hat er großartige Beispiele dieser Gattung geschaffen, doch machte er in ihnen zunichte, was sie auszeichnet: die permanente Wiederholung eines vorgegebenen Themas. Er tat das, weil es sich oft um eher schlichte Themen handelte und weil nun alles kompositorische Geschick in die Variationen einfließen konnte. Sein Genie verleitete ihn dabei zu Bearbeitungen, bei denen man nicht weiß, ob er ein Thema unkenntlich machen und völlig in seiner Komposition versiegen lassen oder bei seinen Zuhörern die Fähigkeit wecken wollte, im Neuen das Alte wieder zu erkennen?

Bei den Diabelli-Variationen op. 120 bestand die Vorgabe aus einem raschen Walzer, der schon in der ersten Variation durch den Wechsel in einen Vierertakt seinen Tanzcharakter verliert und im weiteren Verlauf auch alles weitere, was Beethovens Bearbeitungen ihre Originalität streitig machen könnte.

#### *Musikbeispiel: Diabelli-Walzer und erste Variation*

Im Widerspruch zur permanenten Wiederkehr des Gleichen hatte sich Beethoven wie Schinkel der Idee des Neuen verpflichtet. Beethoven bevorzugte als thematisches Material nicht lange Melodien, sondern kurze Motive und harmonisch offene Figurationen, um aus solchen handlichen Grundbausteinen stets neue Konstellationen zu kreieren. Mit der Sonate war das besonders gut möglich. In ihr führte Beethoven aus, was man mit Darwin eine "Evolution unvollkommener Ausgangsformen" nennen könnte. Denn im Unterschied zur Variation, die von etwas Gelungenem ihren Ausgang nimmt, ist in der Sonate das Gelingen erst das

<sup>7</sup> „Der rechtwinklige Raum, die gerade Linie sind nicht funktionale, sondern mechanische Gebilde. Gehe ich konsequent von der biologischen Funktion aus, so ist der rechtwinklige Raum zunächst unsinnig, denn seine viel Winkel sind toter Raum unbenutzbar. (...) Der Ablauf des organischen Lebens kennt keine rechten Winkel und keine Geraden. Und da der Funktionalist sich immer auf den Ablauf des organischen Lebens berufen wird als das grandioseste Beispiel eines reinen Funktionalismus, so ist seine Neigung zur Kurve sehr verständlich.“ (Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Frankfurt am Main 1964, S. 42).



Ziel. Beethoven ging es in seinem Sonatenschaffen nicht so sehr um die Vervollkommnung der Form als seines Schaffensprozesses.

Folgt man dem Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, wendete Beethoven die folgenden Mittel an, um seine Musik neu,<sup>8</sup> lebendiger und organischer zu machen:

1. verlieren die Themen ihre definierte Gestalt, werden in die zeitlichen Abläufe entlassen, nehmen dadurch paradoxen Charakter an und verwandeln sich 2. in *thematische Konfigurationen*; 3. wird die Sonatenform einer radikalen Prozessualität unterworfen. Für die Architekturtheorie ist der Gedanke interessant: dass Beethoven nicht nur eine Gattungsoptimierung im Schilde führte, sondern die tradierte Form, die Dahlhaus „architektonisch“ nennt, durch eine dynamische ersetzt.<sup>9</sup>

Architektonisch war das alte Sonatenschema deshalb, weil es mit der quadratischen Syntax (4 Takte + 4 Takte = 8 Takte) und fest umrissenen Haupt- und Nebenthemen operierte, die den musikalischen Formprozess zwar in Gang setzen, ihn aber auch hemmen können. Sie hören hier das Hauptthema, mit dem Mozarts B-Dur-Klaversonate aus dem Jahr 1783 beginnt:

*Musikbeispiel: Haupt und Nebenthema bei Mozart mit Erläuterungen*

Definierte Themen hemmen den Formprozess nur dann, wenn der Komponist nicht die Paraphrase seiner Themen beabsichtigt, sondern sie zielgerichtet entwickeln will. Genau das hatte Beethoven im Sinn. Aus diesem Grund ersetzte er die prägnanten Themen Haydns und die melodischen Themen Mozarts durch eine vage, in der Gesamttextur seiner Komposition (ver)schwimmende, ambivalente „thematische Konfiguration“.<sup>10</sup>

Dahlhaus macht das u. a. an der d-moll Klaversonate aus dem Jahre 1802 deutlich, der sogenannten Sturmsonate,<sup>11</sup> in der nicht klar ist, ob das Hauptthema bereits in den Anfangstakten zu finden ist oder erst später, da die Pointe dieser Sonate in der Nichtentscheidbarkeit dieser Frage liegt. Feststeht nur, dass gleich zu Beginn die musikalische Substanz beider Themen aufblitzt.

*Musikbeispiel: Haupt- und Nebenthema bei Beethoven mit Erläuterungen*

*Expositionen von Mozart und Beethoven*

Indem Beethoven seinen Themen keine definitive Form zuerkannte, springen sie von ersten einfachen Geh- und Formulierungsversuchen sogleich in komplexere

<sup>8</sup> Beethoven sprach selber im Jahr 1802 von einer „neuen Manier“ und ebenfalls davon, er wolle „einen neuen Weg einschlagen“. (Klaus Kropfinger: Beethoven, Kassel 2001, S. 191 ff.)

<sup>9</sup> Siehe Carl Dahlhaus: Beethoven, Laaber 1987, S. 207 ff.

<sup>10</sup> a. a. O., S. 212

<sup>11</sup> Das Stück heißt so, weil sich in Anton Schindlers Beethoven-Biographie der Passus findet, der Meister habe, von Schindler um eine Erläuterung der Sonate gebeten, geantwortet, er solle Shakespeares Sturm lesen (4. Auflage 1871, S. 221).

Gestalten und wieder zurück. Der Hörer wird in den dynamischen Prozess thematisch-motivischer Arbeit hineingezogen und einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt, da der Komponist auf engstem Raum mit starken Kontrasten arbeitete.<sup>12</sup>

Dass sich solch eine Musik befreit von dem, was für schicklich gehalten wird, dass sie aufwühlend ist und viel zu wirkmächtig, beschrieb Tolstoi 1889 in der Novelle "Die Kreutzer-sonate", die er nach der gleichnamigen Sonate für Klavier und Violine benannte, die Beethoven ebenfalls im Jahr 1802 komponiert hatte. In Tolstois Erzählung steigert der Umstand, dass die Frau des Protagonisten mit einem Freund dieses virtuose Stück aufführt, die Eifersucht des Ehemanns zum Wahn. Von den Klängen aufgewühlt gerät er schließlich in Raserei und ersticht seine Frau.

Beethovens kompositorische Verfahren führten nicht nur in der Sturm- und Kreutzer-sonate zu einer Individualisierung der Gattung. Seine Klaviersonaten werden insgesamt als eine Experimentierwerkstatt angesehen, in der jedes einzelne der 32 Stücke die Forderungen der Sonatenform durch radikale Abweichungen in Frage stellt. Der gezielte Einsatz von Disparitäten, Ambivalenzen und Kontrasten erzeugt nicht nur Dramatik und Spannung. Es kommt auch zu dem, was „als Organologie des Sonatensatzes“<sup>13</sup> bezeichnet wurde. Sie gibt sich nach mehrmaligem Hören dem zu erkennen, der spürt, welch integrierende Kraft von der Verflüssigung von Themen ausgeht, deren Fragmente bisweilen über mehrere Sätze versprengt werden. Wurde derart die Sonate aus der klassischen zur organischen Form weiterentwickelt, erscheinen uns die Motive, aus denen die Themen bestehen, als ihr genetisches Material.

**These 3: Das Organismusmodell vermittelt zwischen der Objektivität der Natur und der Subjektivität der Kunst. Die Biomimetik sollte ebenfalls zwischen den Bestandteilen ihres Namens eine Einheit herstellen: zwischen der Biologie und den mimetischen Impulsen, die unsere ästhetische Produktion begleiten.**

Beethoven hatte ein Bewusstsein davon, dass die Sonate keine Form vorschreibt wie das Rondo oder Menuett, sondern dass sich mit ihr das Problem der Form neu stellt. Künstlerische Formprobleme sind nur ästhetisch lösbar. Das Organis-

<sup>12</sup> Was im Einzelnen geschieht: Die arpeggierten Akkorde im nur anderthalb Takte dauernden Largo bieten einen Vorgeschmack des Hauptthemas, das uns in der Folge vorenthalten wird. Stattdessen beginnt bereits in Takt 21 (im Anschluss an den Anfangsteil, der als Introduction verstanden werden kann) eine ausführende Weiterverarbeitung bzw. modulierende Variation dessen, was das Hauptthema sein könnte. Desgleichen bietet die im zweiten Takt auf die Arpeggien reagierende Allegro-Passage aus absteigenden Sekunden einen Vorgeschmack aufs Seitenthema, das uns ebenfalls vorenthalten und ab Takt 41 sogleich in fortentwickelter Gestalt auftrumpft. Als weiteres Indiz für die von Beethoven intendierte Prozessualisierung der Form könnte man anführen, dass das "Hauptthema" in der Reprise nicht auftaucht, was entweder bedeutet, dass es gar kein Hauptthema gibt, oder dass die Reprise keine Reprise ist.

<sup>13</sup> Zitiert nach Klaus Kropfinger: Beethoven, Kassel 2001, S. 201

musmodell schiebt sich wie ein Filter zwischen die Objektivität der Natur und die Subjektivität der Kunst. Es vermittelt beide Sphären, so wie mein Ausgangspunkt, die Biomimetik, die Biologie, die in ihrem Namen anklingt, mit den mimetischen Impulsen vermittelt, die den Menschen auf dem Weg zur Kunst begleiten. Auf einer frühen Entwicklungsstufe war Mimesis Nachäfferei, gepaart mit dem Tanz ums Feuer, um Tiere zu imitieren, die man erlegen wollte. Später ahmten die Menschen nach, was nicht gegessen, sondern bewundert werden wollte. Zuguterletzt ahmte die Kunst sich selber nach, drum spiel ich zum Schluss noch zwei Diabelli-Variationen.